
Revista Iberoamericana, Vol. LXXIII, Núms. 218-219, enero-junio 2007, 253-266

PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM DE CLARICE LISPECTOR: LA INFANCIA
COMO TEMPORALIDAD Y ESPACIO EXISTENCIAL¹

POR

ANDREA JEFTANOVIC
Universidad Diego Portales (Chile)

Clarice Lispector sorprendió a la intelectualidad brasileña con su primera novela en 1944, *Perto do Coração Selvagem* (PCS); un texto que alude al constante resurgimiento de la memoria de infancia en función de la comprensión del proceso de constitución del sujeto. La biografía de la protagonista Joana se construye desde la infancia hasta la madurez, indagando en la identidad y en la complejidad de las relaciones humanas, en las limitaciones del lenguaje como fuente de formación del sujeto y en la tensión con los roles sociales.

En las dos partes que componen el libro, la fábula o historia es mínima. La narración es invadida por monólogos directos, extensos *raccontos*, divagaciones filosóficas. Esta novela comparte los principales rasgos de la obra lispectoriana: la experimentación de los límites de la palabra, la meditación existencialista (incluso mística), y el uso de la epifanía como revelación personal. A la autora no le interesa contar sólo los hechos, sino explorar la repercusión de estos en los individuos, en un trabajo donde el lenguaje es materia moldeable en la experiencia del despliegue del “yo”, dentro de un pensamiento lleno de misterio sobre la existencia humana, que se hace más enigmático desde la perspectiva infantil. El relato no sigue un desarrollo cronológico, sino que se estructura a partir de breves momentos epifánicos; es decir, de instantes significativos que se recuerdan y recrean porque revelan algo crucial en el crecimiento emocional y psicológico de la persona. La epifanía, en este caso, no se entiende como revelación religiosa, sino que se refiere a una súbita visión de realidades ocultas en los acotados y simples eventos de la cotidianidad, los cuales inducen a una corriente de memorias que llegan hasta un episodio que *gatilla* significados.² En este sentido, es particularmente interesante la función de los recuerdos de infancia en PCS como articuladores del sentido de vida y de la propia

¹ Trabajo que corresponde a una versión condensada del cuarto capítulo de la tesis titulada “La representación de la infancia en la literatura iberoamericana contemporánea: los casos de La Troppa, Fagundes Telles, Lispector y Lobo Antunes” aprobada por la Universidad de California, Berkeley en el 2005.

² En *Ulyses*, James Joyce empleaba símbolos para expresar lo que llamó “epifanía”, la revelación de ciertas cualidades interiores. De esta manera, sus escritos describen desde dentro modos individuales y personajes, así como las dificultades de Irlanda y del artista irlandés a comienzos del siglo xx.

subjetividad. Hay experiencias de la infancia que se revelan en la adultez como mensajes cruciales, que funcionan como puntos de quiebre.

En la primera sección de la novela se alternan fragmentos del pasado de Joana-niña con su presente como mujer casada. Hay movimientos en el tiempo y variaciones en el punto de vista que van hilvanando el aprendizaje de la niña y el imaginario atormentado de la adulta. Se sigue una trayectoria circular, ya que el fin de la novela se une al inicio: antes de morir, Joana se liga a la infancia renaciendo en un impulso de génesis. La protagonista corresponde a una niña contemplativa e introvertida, que dice y hace cosas peculiares. Después de que su madre muere en sus primeros años de vida, vive su infancia al lado del padre. Él es precisamente su gran referente afectivo: el texto se abre con el padre de Joana usando la máquina de escribir, y los sonidos que de ella escapan. Pero muere tiempo después y ella, huérfana, se va a vivir a la casa de unos tíos con quienes no tiene una buena convivencia. La inadaptabilidad a los lugares, su vocación para el mal y el desconocimiento de sí misma son parte del proceso que vive Joana. Pasa su juventud en un internado, se casa con Otávio, un hombre muy distinto a ella que no logra comprenderla ni acogerla.

En la segunda parte, el tema de la introversión persiste, haciendo más difícil y triste su vida de casada: Otávio tiene una amante, Lúcia, que queda embarazada. Joana no da a la situación el carácter de escándalo o drama pasional, y ambas mujeres se conocen y conversan. El encuentro, más allá de los celos o la rabia, se centra en las distintas esencias de ambas, en las impresiones que Lúcia despierta en Joana. Después de separarse de Otávio, tiene encuentros con un hombre desconocido. Hacia el final de la historia, Joana, lejos de su marido y de su amante ocasional, se entrega a un viaje solitario sin destino y sin esperanza, al encuentro con su infancia y su muerte.

Si bien en ambas partes de la novela se expone el paso del personaje Joana desde la niñez hasta su adultez, en este trabajo se abordará la primera sección, por desarrollarse primordialmente desde la perspectiva infantil. Los capítulos de esta primera parte, titulados “O pai...”, “A tia...”, “A mãe...”, “O banho...” y otros, conducen a una infancia poblada de fantasías en la convivencia con un padre ocupado, una tía que acoge a la sobrina doblemente huérfana que no consigue dominar su naturaleza salvaje, y un profesor que la guía en la vida.

LA INFANCIA COMO ESPACIO TEMPORAL Y ESPACIAL ALTERNATIVO

En la novela la infancia es el tema de la ficción misma: no funciona como un simple recuerdo, sino como una presencia recuperada. Comprendiendo que la infancia en literatura es una *construcción* cultural y un espacio narrativo que permite exponer inquietudes, representaciones y convicciones, en el caso de Lispector, la niñez se problematiza como un espacio y un tiempo existencial desde el cual es posible desplegar un proceso de introspección, explorando las alternativas para construir el sentido de un *self* en permanente diálogo y tensión con la sociedad y la identidad personal. El texto se estructura en torno a vastos monólogos internos que funcionan como una búsqueda

introspectiva donde la conciencia individual fluye en corrientes de estados o de vivencias, de oscilaciones del tiempo como *durée*,³ es decir: como períodos correspondientes a estados subjetivos que se distribuyen en cadenas autónomas, fijando instantáneas del presente y del pasado. Este desarrollo conlleva implícita la definición de Henri Bergson: “Ninguna imagen reemplazará la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas, tomadas de órdenes de cosas muy distintas, podrán, por convergencia de su acción, dirigir la conciencia al punto preciso donde se hace palpable una cierta intuición” (22).

En este sentido es una narración que se produce desde el imaginario infantil, con un particular poder de suspender el tiempo real e indagar en un mundo que, ajeno a coordenadas convencionales, gira en torno a la fantasía y la introspección. La temporalidad tiene un orden asociativo y evocativo de vivencias. Las memorias de infancia tienen un ritmo marcado por la articulación de la pérdida (de los progenitores, de la casa familiar, de la relación con los demás, de algunas certezas vitales) y la búsqueda renovada (del sujeto, del sentido en la vida, de la realidad de la muerte, etc.), que se materializa en el esfuerzo de la protagonista por conformar su identidad a partir de un ejercicio creativo-verbal donde la palabra es insuficiente y ajena, pero necesaria para esbozar de alguna forma la existencia del sujeto.

Es un tiempo narrativo que se resiste a la cronología del reloj, a la sucesión del pasado, presente y futuro para recrear períodos correspondientes a estados subjetivos, siguiendo la concepción bergsoniana del tiempo y los estados de conciencia. Según el filósofo francés, la realidad, tal como nos la muestra la auténtica experiencia (los datos inmediatos de la conciencia), es una conciencia de sensaciones, sentimientos, pasiones, esfuerzos que se captan yuxtapuestos y diferenciados y que se denomina *duración*. Es así como los estados de conciencia de Joana se funden y organizan en una unidad que rompe la noción de la realidad fijada en unidades discretas y estáticas. La aparente yuxtaposición y diferenciación de los estados de conciencia de la protagonista está dada por una sucesión continua que enlaza el presente con el pasado, y en la que no se descomponen las vivencias, sino que se armonizan entre sí.⁴ El personaje vive acontecimientos en cuanto *devenires*,

³ La intuición que predica Bergson es el instrumento para captar la vida desde dentro. Mediante ella conocemos la realidad de nuestro yo, que permanece en el tiempo, fluye, vive sin solución de continuidad. La esencia del yo es duración (*durée*) real, en que los diversos estados se compenetrán en una unidad. El impulso vital (*élan vital*) es la fuente inagotable de la que fluyen todas las cosas en fluir perenne.

⁴ Bergson asemejaba su concepción del tiempo a las notas de una melodía. La duración, que es a la vez el tiempo real de la conciencia, tal como lo experimentamos profundamente por medio de la *intuición*, y diferente del tiempo espacializado de las ciencias físicas. Esta insistencia bergsoniana en distinguir entre dos tipos de multiplicidad (una multiplicidad cuantitativa y espacializante y una multiplicidad cualitativa), lo conduce a efectuar un análisis de la noción de número y es la que está en la base de la concepción de la *diferencia* en el pensamiento de Gilles Deleuze. La superación del estrecho punto de vista del mecanicismo y del positivismo implica también pensar dos clases distintas de orden para superar los falsos problemas engendrados por la espacialización de la conciencia. “Yo soy una cosa que dura” y el “sub specie ternitatis” de Spinoza, es sustituido por la “sub specie durationis”, que reemplaza los valores estéticos por valores de moción y cambio, estableciendo una verdadera revolución en el campo de la filosofía. Bergson no procede por especulación general; toda su obra está relacionada con la duración y el movimiento.

Joana-menina precisamente se refiere a la inadecuación entre el tempo del reloj y su interioridad, como se ve a continuación:

[...] se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via *então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo*. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte o relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. *Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão* (12, énfasis mío).

El desajuste entre tiempo y sujeto es total. Joana inventa nuevas formas de tiempo que se condicen con su imprevisible lógica móvil y sensorial. A través de la búsqueda existencial permanente, la presente novela propone a un sujeto que es movimiento, eterno fluir, como queda señalado en el siguiente ejemplo:

A liberdade que à às vezes sentia. *Não vinha de reflexões nitidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos*. Às vezes, no fundo da sensação tremulava uma idéia que lhe dava leve consciência de sua espécie e de sua cor. *O estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade*. (36, énfasis mío)

La escritura de Lispector marca una perpetuidad, un ritmo de articulación y pérdida que subvierte todo intento de una narrativa lineal. Incluso podríamos afirmar que el personaje de Joana no evoluciona como lo hacen en general los personajes de ficción, sino que está atrapado en un estado de insatisfacción y duda que tiene atisbos de revelación y libertad.

En concordancia a este manejo del tiempo, en el texto los tiempos verbales cambian bruscamente sin una lógica clara. Los acontecimientos reales se mezclan con otros que se inventan: “E então ela pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar” (20). La fuerza del personaje Joana se expresa a través de un juego lingüístico perturbador, fuera de toda temporalidad, lleno de gerundios y participios que se empalman con la materia narrativa como presente continuo, lo cual se ilustra en el siguiente párrafo:

A cama esbranquiçada *nadando* na escuridão. O *cansando* *rastejando* no seu corpo, a lucidez *fugando* ao polvo. Sonhos engarçados, inícios de visoes. Otávio *vivendo* no outro quarto. E de repente toda a lassidão da espera *concentrando-se* num movimento nervoso e rápido do corpo, o grito mudo. Frio depois, e sono. (18, énfasis mío)

O bien, el uso de tiempos verbales que hacen imposible definir el “ahora” y cuyas acciones huyen de una definición sin cesar: “E também se podia esperar o instante que vinha... que vinha... e do súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvía... e outro que vinha... que vinha...” (50). Esta temporalidad alternativa es una unidad que se asocia a una forma de discernimiento distinta y superior, que tiene que ver con lo sublime de ese eterno proceso:

Então Joana compreendia subitamente que *na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma* – era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! – *e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta.* (44, énfasis mío)

La protagonista, sumergida en un potente mundo interior, se distancia cada vez más de las personas y los eventos circundantes. Un intenso monólogo interno compuesto de sensaciones, emociones y los ecos íntimos de sus acciones, sirve para que la protagonista niña, más que un personaje, sea la plataforma desde la cual se extienden tres operaciones literarias en las que se constituye el sujeto. Primero, el sujeto que se completa en el *devenir de la identidad infantil y femenina*. Segundo, *el sujeto que nace y existe en el lenguaje* como fuente del “yo”. Y por último, *el sujeto que se erige en tensión y contraposición con los roles sociales*.

Estas tres operaciones son posibilitadas por la condición de “ser en desarrollo” de Joana, como sujeto que se encuentra en un proceso de maduración, de adquisición de habilidades y conocimientos durante la temprana edad. Cada una de ellas, servirá para analizar cómo la infancia, más que un tema, es un sustrato para desarrollar una posición estético-filosófica que cuestiona las representaciones sociales y los espacios constitutivos del ser.

DEVENIR COMO NIÑA Y MUJER

La protagonista, a medida que crece, regresa a la niñez mediante un proceso reflexivo e indagatorio. Este es un proceso que Lispector retomará en varias de sus consiguientes obras: pensemos en los libros de cuentos *Felicidade clandestina* (1971) y *Laços de Família* (1960), en los que los recuerdos de infancia funcionan como articuladores del sentido de vida y de la propia subjetividad. Benedito Nunes, en su libro dedicado a la obra de Lispector, *O drama da linguagem* (1995), describe de la siguiente forma el proceso que específicamente se da en PCS:

Analisando sentimentos e intenções, observando-se os que a cercam, Joana “*continuava lentamente a viver o fio da infância...*” lentamente desenrolado: a orfandade, o pai viúvo absorvido em seu trabalho de escritor, a tia que lhe desperta aversão, o mar diante do qual se extasia, o furto de um livro, o professor amado, a puberdade, a contemplação do próprio corpo, a moção de estranheza ao olhar-se num espelho. *Abundantes e significativas, essas vivências absorvem os acontecimentos exteriores, escassos e insignificantes, e exprimem o conflito dramático que cinde a personagem, interiormente dividida e em oposição aos outros.* (19-20, énfasis mío)

En tanto sujeto narrativo, la protagonista se construye en esos tránsitos a la infancia como fuente que revela los ocultos motivos del ser, el “eslabón perdido” de la identidad. Los movimientos de la protagonista comportan una pluralidad de trayectos que van conformando un mapa que cambia de sentido según sus recorridos. Estos trayectos interiorizados no son separables del concepto de *devenir* del filósofo francés Gilles Deleuze:

[...] a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y reposo, de velocidad y lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. (*Historia y clínica* 97)

Porque devenir es un proceso intermediario que rompe con todas las identidades como oposiciones binarias; no se rige por las proposiciones excluyentes como hombre o mujer, o niño o adulto, sino que es regido por la conjunción aditiva: ser hombre y ser mujer, y ser niño y ser adulto, en un eterno proceso de convertirse y transformarse, porque devenir no tiene comienzo ni fin, ni partida ni llegada, ni origen ni destino (*Kafka...* 360). La niñez es el lugar del devenir por excelencia, dada su condición de movilidad permanente. El cuerpo del niño es un cuerpo mutante que cambia, que juega a descolocarse, a ser otro en sí mismo, en la eterna posibilidad de elegir una identidad. La infancia como sujeto de discurso es un ente caracterizado por su estado de tensión hacia el futuro, de transición entre el no ser y el ser adulto, que opera como un significante vacío que puede encarnarse en contenidos y roles diversos y paralelos como lo vemos en la protagonista de esta novela:

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimento iluminavam uma u outra figura. (14-15)

Aquí el narrador presenta un personaje, la misma Joana, que es hada e hija, una niña de cuento y una niña real que juega con muñecas. Para Joana, la infancia es un capital personal muy preciado, un conjunto de recursos únicos y privados, irremplazables e inmodificables, que opera como una esencia fundacional pero dinámica, como lo enuncia la protagonista:

“Ter tido uma infância não é o maximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim [...] – e nesse instante já começara a ouvir-se, curiosa” (47). Pero luego Joana agrega y aclara, “Mas eu também, apressara Joana em responder, nem um segundo. Não tenho saudade, compreende? –E nesse momento declarou alto, devagar, deslumbrada.– *Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto decorria*”. (48, énfasis mío)

Entonces, la vuelta a la infancia para la protagonista no constituye un gesto nostálgico, sino un devenir que se cristaliza en un gesto de dominio y poder, un trayecto de identidad y de definición en el mundo. Ella necesita apoderarse de esa etapa de la vida, que se hace más propia cuando se la recuerda que cuando se la vive.

Para Joana, el valor de la infancia no reside en los eventos ocurridos, sino en una fuerza contenida, en el cúmulo de sensaciones y reflexiones que van definiendo al sujeto, su naturaleza en tránsito. Fernando Dinis propone para comprender el valor de estos desplazamientos el concepto deleuziano de *bloque de infancia*:

[...] é um estado de *devir-criança*. E o devir busca justamente desvencilhar-se das formas (desterritorializar-se) em proveito de uma matéria mais intensiva, o campo dos afectos, onde só há relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão. *Diferente de um retorno à infância que fomos, o devir é a experimentação de uma infância ainda não vivida, busca nos arrastar ao encontro do acaso, do diferente, do mundo mágico e lúdico de experimentação que permeia também o mundo da criança.* (5, énfasis mío)

Los capítulos sobre la infancia en PCS son verdaderos “bloques” que se interponen en el texto, quiebran su linealidad, asumen el primer plano de la escena. No se reproducen recuerdos, sino bloques de devenir niño, que son esas idas y vueltas de Joana de la niñez a la adultez, del pasado al presente, de la imaginación a la realidad. En estos trayectos vitales, se descubre el enigma de la finitud del ser humano: la muerte. Es una revelación violenta que logra a medida que deviene persona, niña y mujer. Y en su característica agudeza observa cómo los que la rodean omiten esa trágica certeza.

Porque ninguém mais na sua vida, ninguém mais talvez haveria de lhe dizer, como o professor: vive-se e morre-se. Todos esqueciam, todos só sabiam brincar. Olhou-os. Sua tia brincava com uma casa, uma cozinheira, um marido, uma filha casada, visitas. O tio brincava como dinheiro, com trabalho, com uma fazenda, com jogo de xadrez, com jornais. Joana procurou analisá-los, sentindo que assim os destruiria. (63)

Tal revelación es posible a partir de una particular epistemología que se plantea como un discernimiento que ocurre desde *adentro hacia fuera*. El cuerpo para Joana es su gran instrumento cognitivo; a partir de él se moviliza un conjunto de sensaciones que motiva experiencias de descubrimiento y extrañamiento.

Aquí es oportuno mencionar que “lo femenino” en el universo *clariceano* tiende a presentarse como lo inacabado, siempre a punto de transformarse: “E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizara, porque sua essência era de ‘tornar-se’” (132). El personaje femenino va aprendiendo a experimentar su propio cuerpo, con las singularidades e imperfecciones que dan cuenta de su devenir personal:

Seu rosto era leve e impreciso, boiando entre os outros rostos opacos e seguros, como se ele ainda não pudesse adquirir apoio em qualquer expressão. *Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva.* (92, énfasis mío)

Este proceso de interrogaciones es también un ejercicio de resistencia por medio del movimiento perpetuo, “renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez” (74). Esta dinámica condena a Joana a un quiebre entre el “adentro” y el “afuera”, aislándola en ese devenir que la sumerge en recovecos internos. Nunes lo plantea de la siguiente forma:

[...] para Joana de *Perto do coração selvagem*, que se vê absorvida numa corrente espessa e vagarosa dentro dela, borbulhante como un quente lençol de lavas realiza-se, diante do espelho, a *experiência de um desdobramento*. Interiormente, estão pois as personagens de Clarice Lispector, que se desdobram, em permanente conflito. *Na suas relações entre si e com as coisas que as cercam, o conflito interno se torna antagonismo externo*. (109, énfasis mío)

Hacia el final de la novela, la transformación de niña a mujer aún estará en proceso, y se proyectará más allá de la escritura y del término del libro: “[...] só então viverei maior do que na infância, [...] porque basta-me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo”. (202)

CONSTITUIRSE EN EL LENGUAJE

Las fantasías de la protagonista alimentan un pensamiento lleno de misterio que se construye en el propio lidiar con la palabra. El lenguaje es para Lispector barrera y posibilidad existencial del YO. El personaje de Joana expresa la realidad exterior utilizando un lenguaje que es fruto de un esfuerzo incesante por generar una expresión propia y única, acorde con la propia particularidad. Y en esa búsqueda, la protagonista también experimenta la frustración de las restricciones del lenguaje, las limitaciones de “la forma” para ser vehículo coherente de la expresión, como lo sugiere la siguiente cita: “Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. Um dia, depois de falar enfim, ainda terei de que viver? Ou tudo o que eu falasse estaria aquém e além da vida” (65). Este proceso en relación con el lenguaje es paralelo al desafío que experimenta el niño que va aprendiendo y apropiándose de los conceptos y de las palabras que le permiten expresar lo que piensa y siente, y así ser comprendido por otros. También es análogo a la lucha del escritor para dar forma a sus inquietudes artísticas. En ambos casos, es una lucha contra la palabra, una lucha de dominio que se estrella contra imposibilidades y puntos ciegos, como lo sugiere Ferreira Pinto:

A luta de Joana é, assim, *uma luta para fugir ao domínio dessa linguagem e construir a sua própria, criar uma linguagem através da qual ela possa expressar a sua essência e a realidade tal como ela a percebe*. [...] O caminho que Joana percorre até chegar a esse estágio de libertação é longo e penoso. O leitor a vê criança, adolescente, crescendo, descontente, impossível de conter-se, a sua percepção dos outros e das coisas, dentro das convenções socioculturais da linguagem. (1990:85, énfasis mío)

La narrativa sigue el flujo mental errático y libre que esquivo definiciones y delimitaciones. Las frases se interrumpen inconclusas, transgreden la sintaxis tradicional. El esquema del diálogo en la novela se va agotando como fruto del aislamiento de la protagonista. Así, los otros personajes ocupan un lugar secundario en el desarrollo de la trama: el padre y Otávio son casi esbozos cuya existencia fantasmal se va incrementando

a medida que se refuerza el núcleo autista de la protagonista. El lenguaje falla en su poder comunicacional y se enriela en una veta introspectiva, de soliloquio íntimo, de ribete filosófico. El lenguaje, como instrumento de búsqueda personal, va aislando a Joana de los otros, deja de ser una herramienta de interacción, de emisión y recepción de mensajes. La psicóloga Yudith Rosenbaum se refiere a este “fracaso comunicacional” y a sus consecuencias en el personaje, de la siguiente forma:

A impotência do registro dialogal ou comunicativo – tão visível nas pausas, intervalos, silêncios e reticências ao longo do romance, bem como nos impasses de contato dual (Joana/pai, Joana/professor, Joana/Otávio, Joana/tios, Joana/Lídia, Joana/amante...) reverte-se na profusão de palavras no movimento introspectivo, na busca desesperada de se comunicar ao menos consigo mesma. Nesse sentido, a personagem vai se construindo como estrangeira, estranha ao mundo, antagônica ao outro, quadro cada vez mais “realista” da ficção moderna enquanto retrato do mundo contemporâneo. (41)

La alienación aquí mencionada en la constitución del sujeto se traduce en un lenguaje que se arma con frases abruptas, poco convencionales, invadidas por la mirada poética que suspende toda referencialidad. Recordemos el inicio de la novela, lleno de recursos onomatopéyicos, donde un reloj se mezcla con los sonidos de la máquina de escribir del padre: “A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac. O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta [...]” (11).

Lispector propone un ejercicio ficcional donde existir supone el nombrar como acto de creación, resistencia y oposición. La protagonista sabe intuitivamente quién es, pero necesita expresarlo de algún modo. Si bien la palabra da forma a los pensamientos, también indica lo inasible e indefinible de la existencia. Éste es el drama de Joana, que ella describe así: “É curioso como não sei dizer que sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo” (20-21).

Así, el uso de una perspectiva infantil permite descubrir el proceso en el que el lenguaje se manipula, moldea y ensaya de un modo particular para dar cuenta de la inexacta relación entre palabra y existencia a lo largo de esta primera etapa de la vida. La búsqueda por enunciarse es parte de la función que cumple el lenguaje, el poder decir “yo soy” se problematiza en PCS de esta manera según Ferreira Pinto:

Ou seja, a relação protagonista-realidade exterior se apresenta, de maneira totalmente internalizada, na relação-protagonista-linguagem. Assim, aliado a questão do conflito da protagonista com seu meio, aparece o tema essencial em toda a obra de Lispector: a luta da personagem pela auto-expressão. (84)

Por otra parte, Regina Pontieri va más allá y establece una relación entre cuerpo, lenguaje y existencia al sostener que:

[...] o corpo, como fonte de sensações, serve de matéria ao trabalho de linguagem que caracteriza a aprendizagem da Joana artista. Ou seja, a ênfase vai para o corpo enquanto objeto de assimilação oral, fundamentando a experiência de criação verbal como criação carnal. (107)

Lenguaje y cuerpo caen en una operación indisoluble; las sensaciones que se experimentan buscan una definición, una categoría, una palabra que las encarne. La desazón de la protagonista, esa incapacidad de sumarse al flujo de la acción, de hacer algo concreto o práctico, apunta a una inquietud existencial, porque sospecha que existe un “algo” abstracto, indefinido, inasible, “Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia ‘pegar a coisa’” (16). Porque Joana, por medio de una “intuición ignorante”, propia de su condición infantil, siente pavor frente al descubrimiento de ese “misterio”; siente que eso la rebasa, que la antecede, que es un descubrimiento doloroso.

Esto se extiende a la naturaleza de los juegos como niña. El juego, la actividad infantil por excelencia, es para Joana una instancia de estudio y observación en la que extrae conclusiones que le permiten avanzar en su investigación. La protagonista se “entretiene” pensando, inventando juegos solitarios y silenciosos a los que se dedica como si fueran un trabajo. Cristina Ferreira Pinto indaga en la relación juego y escritura, y la infancia de la protagonista:

[...] *Olhando as bonecas e os objetos e dando-lhes vida, possuindo-os. Joana não gosta de se divertir –brincar é para ela uma tarefa de análise e questionamento que realiza com seriedade. [...] E aí, já na infância, que primeiro se manifesta sua tendência para analisar o Outro e a realidade, imaginar-lhes uma existência, tal como ela o faz, mais tarde, com “a mulher da voz. (92, énfasis mío)*

El análisis asociado a lo lúdico desemboca en el acto de escribir que primero es ejercido por el padre y luego por Joana con el capítulo dedicado a la ficción de “la mujer de la voz”, una historia confusa entre la realidad y la fantasía que recibe un tratamiento narrativo. La escritura en el caso de Joana está vinculada con el juego y el error, la verdad y la ficción, con la posibilidad de devenir y desplazarse entre la infancia y la adultez, como lo explica Charles Stivale siguiendo los conceptos de Deleuze:

Writing is becoming, he says, becoming-animal, becoming child, and one writes for life, to become something, whatever one wants except becoming a writer and except an archive. Although he does respect the archive, but it has importance for doing something else. He insists that speaking of his own personal life has no interest, nor does being a personal archive. *That’s what writing is, says Deleuze, stuttering in language, pushing language to the limit, stuttering, becoming an animal, becoming a child, not from one’s own childhood, but rather ‘the childhood of the world. (402, énfasis mío)*

CONSTITUIRSE CONTRA LA SOCIEDAD Y LOS ROLES CONVENCIONALES

La tercera operación que se da en la novela PCS es la de una protagonista que desarrolla su subjetividad resistiéndose a la imposición de los roles y expectativas de ser niña y mujer. Establecidas las convenciones y oposiciones entre el mundo de la infancia y de lo femenino, y el mundo adulto y lo masculino, la protagonista-niña deviene en una resistencia y manipulación contra el programa ético-cultural. Joana es la figura infantil y femenina que aparece como signo de tentación del mal, del mundo de los placeres, y que la institución escolar intenta disciplinar. La escuela enseña a la niña a renunciar al mundo de los placeres en el presente para buscar un mejor porvenir. El personaje Joana no sabe del futuro; ella sólo vive el momento presente, posee un cuerpo impreciso que se constituye de afectos móviles y sensaciones, amenazando la estabilidad del mundo masculino y adulto.

En nuestra sociedad, el niño, para definirse como tal y evolucionar, debe entrar en el campo pedagógico y someterse a la socialización disciplinaria. Este cuestionamiento de roles e identidades toma forma en la lógica lúdica de la niña a través del siguiente párrafo: “Dona de casa maridos filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. ‘Nunca’ é homem ou mulher? Por que ‘nunca’ não é filho ou filha? E ‘sim’? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca?” (13). Aquí se postula que ser mujer no es una esencia, sino más bien un devenir producido por el individuo de género femenino; una forma diferente de vivenciar el cuerpo. A su vez, la protagonista es un sujeto insubordinado que se revela contra su familia adoptiva, contra la coerción escolar y el matrimonio. Y en esa transgresión conflictiva se crean nuevas formas de ser. Cuando Joana intenta cumplir algunos de los roles sociales y se casa con Otávio, sigue viviendo en un espacio incómodo lleno de cuestionamientos y resistencias:

Nunca terei pois uma directriz, pensava meses depois de casada. Resvalo de uma verdade a outra, sempre esquecida da primeira, sempre insatisfeita. Sua vida era formada de pequenas vidas completas, de círculos inteiros, fechados, que se isolavam uns dos outros. Só que no fim de cada um deles, em vez de Joana morrer e principiar a vida noutro plano. (101)

La figura de Joana se revela contra la ideología del género en la cultura patriarcal burguesa; rechaza estereotipos y expectativas. Es un personaje que sigue su deseo, no tanto en su acepción erótica, sino como pulsión primitiva anterior a cualquier ideología o programa cultural. Es así como el profesor que visita durante los años escolares, a modo de líder espiritual, la instruye en esa reflexión cuando le dice:

Afinal nessa busca de prazer está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos. É um pouco simplista o que estou falando, mas não importa por enquanto. Compreende? Toda ânsia é busca de prazer. Todo remorso, piedade, bondade, é o seu temor. Todo o desespero e as buscas de outros caminhos são a insatisfação. Eis aí um resumo, se você quer, Compreende. (52)

La escuela, por medio del discurso académico, intenta domar el deseo salvaje de Joana al transformarlo en el deseo de ser feliz a largo plazo. La institución escolar separa el deseo del aprendizaje, que más tarde dará origen a la separación entre placer y trabajo. La docilización de la infancia se logrará haciendo un uso productivo del tiempo (estudio o trabajo), haciendo olvidar la importancia de sus indagaciones presentes. Es así como la infancia de Joana despliega necesidades que por lo común son apasionadas, intensas y saturadas con un mayor grado de fantasía que las de los adultos civilizados.

Por ejemplo, la protagonista descubre en su esencia cierta predisposición hacia el mal, una fuerza interna que experimenta placer en hacer daño, en el cuestionamiento de las normas. Aunque el mal en su caso sea una tendencia a un acto más que la potencia de una realización. Y descubre que en el libre arbitrio de la creación existe una dimensión transgresora: solamente la imaginación tiene la fuerza del mal en tanto posibilidad y medio de ruptura con lo establecido. En la casa de los tíos se niega a asumir un papel dentro de la normalidad, rechaza la comunicación con ellos, no sigue las convenciones de gratitud y obediencia de la huérfana acogida. Por el contrario, se muestra como una niña peligrosa y salvaje que finalmente es llevada a un internado. Es así como la acción del hurto de un libro en una tienda revela en ella un placer insospechado: “Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal –mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (25). Y en contraposición, la protagonista sostiene que rechaza la bondad: “A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo [...] Emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo” (19). Yudith Rosembaum afirma que Lispector utiliza los recursos del psicoanálisis y la filosofía para enmarcar la perversidad, crueldad y transgresiones de sus personajes. Sobre el carácter de los juegos de la protagonista, Rosembaum dice: “O jogo infantil de Joana [...] escancara fantasias sádicas e reparatórias [...]. Manipulando os brinquedos, Joana exercita sua onipotência” (35).

Cuando la propia Joana se pregunta por la naturaleza de ese sentimiento, descubre que existir pasa por un acto de violencia, una agresión que implica afirmarse en el mundo; para la protagonista, traspasar los límites es construirse un espacio dentro del mundo, descubrirse viva y libre, llena de una rabia que también es amor, “Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha”. (55) Estas polaridades antagónicas la acercan a la naturaleza salvaje de sí misma, de la vida, lo cual se relaciona con el título de la novela en cuestión:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? [...] *Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade.* (18, énfasis mío)

Es una figura rebelde que desafía los órdenes tradicionales de ser niño y de ser mujer, apuntando a la complejidad del ser y a la arbitrariedad de las convenciones. Esta visión queda atrapada y desplegada en la lucidez y en la ignorancia de la infancia, como lo sostiene la autora norteamericana Ellen Douglas:

[...] Joana resurgences of memory comprise, paradoxically, the possibility of movement toward the future. For it is precisely by *recalling her childhood – by recalling the period which preceded her fall into the divided state of creating herself according to the requirements of others – that Joana summons the power to separate from Otávio and to embark on a journey of self-discovery.* (2002:134, énfasis mío)

EPÍLOGO: INFANCIA Y MUERTE COMO TIEMPO CIRCULAR

La protagonista de PCS busca en el tiempo perdido de la infancia comprender su condición mortal. Se trata de una novela circular, donde la muerte se liga con la infancia. Esta trayectoria es un gesto de constitución y de afirmación que queda pendiente, abierto como posibilidad. La novela termina con un viaje que representa la conquista y afirmación del YO por la protagonista:

Amava sua escolha e a serenidade agora alisava-lhe o rosto, permitia vir a sua consciência momentos passados, mortos. Ser uma daquelas pessoas sem orgulho e sem pudor que a qualquer instante se confiam a estranhos. *Humilhar-se afinal. Como pisar-me bastante, como abrir-me para o mundo e para a morte?* (196, énfasis mío)

La imagen de la muerte surge asociada a la promesa de renacimiento, creación y plenitud de vida. Infancia y muerte establecen un “eterno retorno” en el devenir de nuevas formas e identidades: “Ah, a morte a ligaria à infância. A morte a ligaria a infância. Mas agora seus olhos, voltados para fora, haviam esfriado. Agora a morte era outra, desde que homens faziam a grade do portão e desde que ela era mulher [...] (190). De esta manera, la novela concibe la infancia como la etapa primigenia que se caracteriza por el cambio y la evolución, y la enmarca en un personaje que realiza un viaje existencial lleno de búsquedas y trayectos para alcanzar la plenitud, la constitución del sujeto. Esto es lo que afirma Joana hacia el final del viaje y de su proceso subjetivo, cuando dice:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo movimento será criação, nascimento, eu romperei todo só não que existem dentro de mim... (178, énfasis mío)

La novela de Lispector toma la infancia dentro de un marco que se rige por otras nociones de tiempo y espacio, como una plataforma para exponer a un sujeto que se constituye en la resistencia a las convenciones, roles, dimensiones espacio-temporales y uso de lenguajes. Joana se mueve en la polaridad de salvación / destrucción en ese aprendizaje amoroso y humano. Se ensaya un discurso que anteceda a la narración, básicamente a través de un ejercicio de exploración –la curiosidad infantil–, y en ese descubrimiento cerrado se ilumina. Las cosas huyen, son invocadas y el peligro es que el enunciado se torne definitivo. Es un ejercicio de análisis, de descubrimiento, algo que no se puede verbalizar, que se cristaliza, y que no se reduce a una mera anécdota. En este

sentido, la infancia en PCS revela una conciencia aguda y una búsqueda de identidad a través de la subjetivación de la memoria y la historia personal que coincide con la muerte como eternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Assis, Brasil. *Clarice Lispector*. Ensayo. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica* [1903]. Buenos Aires: Siglo XX, 1973.
- Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Historia y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. & Felix, Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era, 1999.
- Dinis, N. Fernando. *Perto do Coração Selvagem: resistência à disciplinarização do feminino e da infância*. [www.rizoma.ufsc.br/semint/trabalhos% 202/ Nilson%20Fernandes%20Dinis%20 %20UFPR.doc](http://www.rizoma.ufsc.br/semint/trabalhos%202/Nilson%20Fernandes%20Dinis%20%20UFPR.doc)
- Douglass, Ellen H. *Myth as Liberation. the Quest Beyond Quest in Virginia Woolf's "To the Lighthouse" and Clarice Lispector's "Perto do Coração Selvagem"*. Tese (M.A.) Providence: Brown University, 1987.
- Ferreira Pinto, Cristina. *O bildunsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- Gonçalves, Gláucia Rentae. "Náusea e Epifania em Clarice Lispector e Agostinho Neto: A Literatura do "Colonizado" sob a Luz do Existencialismo". *Torre de Papel* II/1 (University of Iowa, Spring 1992).
- Iannace, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- Lispector, Clarice. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Circulo do Livro, 1980.
- Nunes, Benedito. *O drama da linguagem*. Uma Leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.
- Pontieri, Regina. *Clarice Lispector, uma poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- Rose, Jacqueline. *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*. London: The Macmillan Press Ltd, 1984.
- Rosenbaum, Yudit. *Metamorfoses do Mal – Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- Sá, Olga de. "Clarice Lispector. Processos Criativos". *Revista Iberoamericana* L/126 (Pittsburgh, enero-marzo 1984): 259-85.
- Stivale, Charles. *L' Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet, Gilles Deleuze's ABC Primer. The Journal of Contemporary French Studies* VI/2 (2002).